

»Feereyn« oder »ganz einfache Geschichtchen«? – Das *Hexameron von Rosenhain* zwischen poetologischer Tradition und Innovation

1801 war kein gutes Jahr für den alternden Wieland gewesen. Mit seinem geliebten Osmantimum war er zunehmend in finanzielle Schwierigkeiten geraten; am 8. November verstirbt dem 68-Jährigen die Ehefrau. Wieland fällt in eine tiefe Depression. An Luise von Göchhausen schreibt er zu Beginn des folgenden Jahres:

Ich bin wie einer, der sich im Schiffbruch zu retten sucht: ich strenge im Kampf mit den Wogen alle meine Kräfte an; aber sie ermatten nach und nach, und ich werde zuletzt doch noch untersinken. Ununterbrochenes Arbeiten hat mich bisher bey einer Art von Existenz erhalten.¹

Neben der Euripides-Übersetzung beschäftigt er sich in dieser Zeit damit, wie er an Böttiger schreibt, »etliche Märchen oder Erzählungen, in eine Art von cadre verbunden, unter dem Titel *Pentameron von Rosenhain* zu verfertigen«.² Er reagiert damit auch auf die vermehrten Anfragen von Verlegern, die ihn um Beiträge zu ihren Almanachen und Taschenbüchern bitten; immerhin eine finanziell lukrative Angelegenheit, verkaufen sich die Sammelwerke unterhaltender Kleinkunst doch gut und sind beliebt beim Lesepublikum.³

Mitte August 1802 schickt Wieland die ersten beiden Kurztexte, *Narcissus und Narcissa* und *Dafnidion*, an den Verleger Vieweg.⁴ Im November arbeitet er an weiteren Texten für das geplante *Pentameron*, die er dem Verleger Wilmans für dessen *Taschenbuch für 1804* verspricht: *Die Entzauberung* und *Die Novelle ohne Titel*. Im Dezember übersendet er dem Ver-

1 Brief an Luise von Göchhausen, 28.01.1802 In: *Wielands Briefwechsel*. Hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hans Werner Seiffert u. Siegfried Scheibe). Berlin 1963–2007. Im Text weiterhin zitiert mit der Sigle WBr, hier Bd. 15.1, S. 528.

2 Brief an Böttiger, 15.11.1802; WBr 16.1, S. 64.

3 Auch von Goethe und Schiller erschienen mehrere Werke zuerst in Almanachen. Vgl. dazu auch John A. McCarthy: »Die gesellige Klassik: ›Das Taschenbuch auf das Jahr 1804‹«. In: *Goethe Yearbook* 4 (1988), S. 99–121.

4 Die erste von ihnen erscheint in dessen *Taschenbuch für 1803*. Wegen des für 1804 vorgesehenen Abdrucks von *Dafnidion* gibt es einige Verwicklungen, er unterbleibt schließlich ganz.

leger Cotta *Freundschaft und Liebe* und *Die Liebe ohne Leidenschaft*.⁵ Sie erscheinen zusammen mit Goethes *Geselligen Liedern* aus der Mittwochs-gesellschaft in Cottas *Taschenbuch auf das Jahr 1804*.⁶ An Götschen schreibt er am 8. Januar 1803 resümierend, er habe »5 kleine Erzählungen nebst einer sechsten als Zugabe« geschrieben, die er »unter dem Nahmen des *Pentameron von Rosenhain*, in eine Art von Verbindung brachte«.⁷ Unter dem geänderten Titel des *Hexameron von Rosenhain* werden alle sechs Erzählungen schließlich in Bd. 38 der *Sämmtlichen Werke*⁸ gedruckt; Wieland hatte zuvor sogar geplant, den Zyklus noch zu einer »Art von kleinem Romänchen«⁹ zu erweitern, kann diesen Plan jedoch aus gesundheitlichen Gründen,¹⁰ wie er Götschen mitteilt, nicht mehr verwirklichen.¹¹ Er selbst sieht das *Hexameron* explizit als Alterswerk; in einem Brief an Knebel bezeichnet er die Texte als »späte Blümchen, die sich an einem warmen Novembertage, schüchtern hervorwagen, und eben dadurch, der matten Farben und des schwachen Geruchs ungeachtet, eine Art von Anmuthung erregen«.¹² Die frühere Wieland-Forschung ist ihm über weite Strecken in dieser Bewertung gefolgt.¹³ Erst neuerdings ist dem Zyklus, und interessanterweise gerade unter dem Aspekt seiner Modernität, einige Beachtung zuteil geworden.¹⁴

5 Dabei äußert er den Wunsch, dass beide Erzählungen zusammen erscheinen sollten, stellt also gezielt einen Zusammenhang her.

6 Der Untertitel des Taschenbuchs benennt das Thema: »Der Freundschaft und Liebe gewidmet. Hg. von Wieland und Goethe«.

7 Brief an Götschen, 08.01.1803; WBr 16.1, S. 88.

8 Zu den Problemen der »Wiederverwertung« der bei anderen Verlegern erschienenen Texte in den *Sämmtlichen Werken* vgl. Wielands Briefwechsel mit Götschen.

9 Brief an Götschen, 30.12.1804; WBr 16.1, S. 369.

10 Vgl. Brief an Götschen, 31.01.1805; WBr 16.1, S. 384.

11 Es existiert allerdings noch das Fragment einer weiteren Erzählung, die mit einer ungewöhnlichen Erzählform experimentiert, dem kollektiven Erzählen: Die Erzähler lösen sich beim Erzählen der Geschichte ab und verfassen so gemeinsam einen Text. Das Fragment ist abgedruckt im Nachwort der *Hexameron*-Ausgabe von Meier u. Proß (Anm. 14). Die Herausgeber vermuten, dass Wieland dann doch den Versuch abgebrochen hat, weil »die romantisierende Behandlung [...] den intendierten Gehalt der Aussage zu sehr abschwächen [...], den ethischen Gehalt absorbieren« (S. 146) würde. Auch hier zeichnet sich damit der Umbruch zwischen Tradition und Innovation, in Form von romantischer Form und aufklärerischer Idee ab.

12 Brief an Knebel, 18./19.09.1803; WBr 16.1, S. 180.

13 Am bekanntesten ist das Verdikt von Sengle (Anm. 14): Von einem »flüchtigen« (S. 536) oder »matten« (ebd.) Werk ist da die Rede. Vgl. auch Mergenthaler: »Liebe, die aus dem Rahmen fällt« (Anm. 14), S. 37.

14 Zur Forschungsliteratur vgl. den Artikel im *Wieland-Handbuch*: Peter Haischer: »Das Hexameron von Rosenhain«. In: *Wieland-Handbuch*. Hg. v. Jutta Heinz. Stuttgart, Weimar 2007, S. 333-344. Ich beziehe mich im Folgenden vor allem auf folgende Beiträge: Albert Meier u. Wolfgang Proß: »Nachwort«. In: Christoph Martin Wieland: *Das Hexameron von Rosenhain*. Hg. v. Friedrich Beißner. München 1983, S. 139-158; Volker Mergenthaler: »Liebe, die aus dem Rahmen fällt: Wielands »Hexameron von Rosenhain««. In: *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Hg. v. Werner Frick u.a. Tübingen 2003, S. 37-52; Hansjörg Schelle: »Zu Entstehung und Gestalt von C. M. Wielands

Soweit die bekannten Fakten zu Entstehung, Publikation und Selbsteinschätzung. Sie wären der Erwähnung kaum wert, lieferten sie nicht erste Aufschlüsse über die Schlüsselposition dieses Alterswerks an einer Umbruchsstelle zwischen Tradition und Innovation, Anlehnung an die Überlieferung und Ausrichtung auf die Zukunft im Werk Wielands.¹⁵ So war mit den Taschenbüchern und Almanachen gerade ein neues Format der Unterhaltungsliteratur für das breite Publikum entstanden, dessen Potential auch Wieland erkannt hatte.¹⁶ Dem leichten Unterhaltungskarakter für die Rezeption entspricht die Produktionsweise: Ebenso, wie sich Wieland bei seinen »Märchen oder Erzählungen« von dem ernsthaften Übersetzungsgeschäft erholte, verfasste auch Goethe seine *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*¹⁷ parallel zur Arbeit an seinem Großroman, dem *Wilhelm Meister*.¹⁸ Zu dieser Leichtigkeit gehört schließlich textimmanent der gesellige Rahmen, den beide Zyklen um die Novellen legen. Goethe und Wieland folgen damit zum einen der Tradition des Gattungstyps, des *Decamerone* von Boccaccio, sowie vieler folgender Hexamerone und Pentamerone;¹⁹ beide erproben zum anderen jedoch auch neue

Erzählzyklus »Das Hexameron von Rosenhain«. In: *Neophilologus* 60 (1976), S. 107–123; Wulf Segebrecht: »Wielands »Das Hexameron von Rosenhain« (1805) oder: Der Traum von einer republikanischen Gesellschaft in Oßmannstedt: Ein Beitrag zur Geschichte des Erzählens im geselligen Rahmen«. In: *Buchpersonen, Büchermenschen*. Hg. von Gudrun Schury u. Martin Götze. Würzburg 2001, S. 91–104.

- 15 Ähnlich auch Schelle: »Zur Entstehung und Gestalt« (Anm. 14), S. 115: »Die zeitlose Idylle, die Wieland schafft, weist ins Rokoko des 18. Jahrhunderts und weiter in die Antike zurück, um zugleich das Biedermeier vorwegzunehmen«.
- 16 Seine Veröffentlichung der *Abderiten* als Fortsetzungsroman im *Teutschen Merkur* kann in gewissem Sinne auch als Vorläufer für diese Publikationsform gesehen werden.
- 17 Die *Unterhaltungen* weisen sowohl inhaltlich als auch von der Erzählform her vielfache Bezüge zum *Hexameron* auf, auf die im Folgenden nur kurz verwiesen werden kann.
- 18 Vgl. zur Entstehung der *Unterhaltungen* als »eine zusammenhängende Suite von Erzählungen im Geschmack des Decameron von Boccaccio« Lothar Bluhm: »In jenen unglücklichen Tagen...«. Goethes »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten« oder: Die Ambivalenz von Kunst und Gesellschaft«. In: *Erzählte Welt – Welt des Erzählens*. Hg. v. Rüdiger Zymner u.a. Köln 2000, S. 27–45, hier: S. 28. Eine weitere Parallele bildet der Publikationskontext: So erschienen die *Unterhaltungen* in Schillers neuer Zeitschrift, den *Horen* (vgl. dazu ebenfalls Bluhm; zum Zusammenhang mit Schillers Konzepten siehe Hartmut Reinhardt: »Ästhetische Geselligkeit. Goethes literarischer Dialog mit Schiller in den »Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten««. In: *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur und Klassik*. Hg. v. Peter André Alt u.a. Würzburg 2002, S. 311–341). Wieland erwägt zur Entstehungszeit des *Hexameron* auch eine Publikation namens »Oßmannstättische Unterhaltungen« (vgl. Schelle: »Zur Entstehung und Gestalt« Anm. 14, S. 112).
- 19 Im *Vorbericht* werden explizit als Vorbilder das »Beispiel des berühmten Dekamerone, oder des Heptamerons der Königin von Navarra« (S. 4f.) genannt. Für das *Pentamerone* ist vor allem auf Giambattista Basile (1575–1632) zu verweisen, dessen *Il Pentamerone* fünfzig Märchen enthält, wobei auch die Rahmenhandlung selbst ein Märchen ist. Zehn Frauen erzählen an fünf Tagen fünfzig Märchen, darunter heute noch so bekannte Märchen wie *Aschenbrödel* oder *Der gestiefelte Kater*.

Erzählweisen und stiften damit einen deutschen Novellentypus, der im 19. Jahrhundert weite Verbreitung finden wird.²⁰

Ich will im Folgenden den Text bezüglich dieser Schlüssel- und Übergangsstellung in dreierlei Hinsicht untersuchen. Zum Ersten wird es, auf der inhaltlichen Ebene, um die Behandlung der Themen Liebe, Ehe und Freundschaft gehen. Die thematische Konzentration der Erzählungen des *Hexameron* auf die verschiedenen Formen der Geschlechterbeziehungen ergibt sich im Wesentlichen bereits aus der kommunikativen Situation, die dem Erzählspiel zugrunde liegt: Eine Gesellschaft »liebenswürdiger und gebildeter Personen beiderley Geschlechts« (*Vorbericht*, S. 1)²¹ hat sich auf einem idyllischen Landsitz versammelt, mit dem ausdrücklichen Vorsatz, »ältere Verhältnisse enger zusammenzuziehen«, aber auch, falls es sich ergeben sollte, »neue anzuknüpfen« (S. 1f.), sprich: Heiraten zu stiften. Das Thema hat also, unabhängig von der Gattungstradition, eine sehr pragmatische lebensweltliche Basis. Interessant ist darüber hinaus seine Verknüpfung mit dem Bildungsthema – die Gesellschaft besteht nicht nur aus »liebenswürdigen«, sondern auch aus »gebildeten« Personen –, das ebenfalls in den Erzählungen selbst eine wichtige Rolle spielen wird.

Die einzelnen Erzählungen zeigen also Varianten verschiedener Beziehungsmodelle und -verläufe; sie tun dies zudem auf eine sehr unterschiedliche Art und Weise. Daraus ergeben sich gattungs- und erzähltheoretische Fragen, die im Text selbst immer wieder thematisiert werden, und die deshalb in einem zweiten Schritt untersucht werden sollen.

Zum Dritten schließlich werde ich auf die Stellung des *Hexameron* innerhalb der Diskussion um das Wunderbare und das Natürliche in der Dichtung eingehen – eine aus dem 18. Jahrhundert übernommene poetologische Debatte, die hier jedoch, so meine These, eine neue Wendung erhält, die vor allem anderen die Modernität des Textes trotz all seiner offensichtlichen traditionellen Elemente begründet.

20 Von einer »Pionierleistung« für die Entstehung und Einbürgerung der Novelle in Deutschland sprechen beispielsweise Meier u. Proß: »Nachwort« (Anm. 14) S. 139. Schelle: »Zur Entstehung und Gestalt« (Anm. 14), S. 120 sieht Wieland als »Mitbegründer der für die kommende deutsche Dichtung so charakteristischen Prosaerzählung«.

21 Das *Hexameron* wird zitiert nach: Christoph Martin Wieland: *Sämmtliche Werke*. Hg. v. d. »Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur« in Zusammenarbeit m. d. »Wieland-Archiv«, Biberach/Riß u. Hans Radspieler. Hamburg u. a.: 1984. 36 Bde. u. 6 Supplementbände (Faksimiledruck der *Sämmtlichen Werke*, Leipzig 1794–1811), erschienen in 14 Bänden. Hier Bd. 12, Originalband 38, hier fortlaufend lediglich mit Seitenangabe zitiert. Weitere Titel dieser Ausgabe werden zitiert mit der Sigle SW, römischer Zahl für Band, arabischer Zahl für Originalband sowie Seitenzahl. Alle Hervorhebungen finden sich so in den Texten.

Narcissus und Narcissa – »natürlicher Ton« und »gute Prose«

Die erste Erzählung, *Narcissus und Narcissa*, zeigt die Verwandlung von Eigenliebe in gegenseitige Liebe. Die beiden Protagonisten werden von ihrer »Krankheit, nichts als sich selbst zu lieben« (S. 54) geheilt,²² indem ein ideales Paar – die Geschwister Sofranor und Eufrasia – eine ideale Beziehung vorführt – nämlich eine solche, die geprägt ist durch Leidenschaftslosigkeit und Mäßigkeit (S. 84) bei »inniger Sympathie« (S. 85) und »gegenseitiger Hochschätzung« (S. 54). Gleichzeitig werden die beiden Selbstliebhaber Narcissus und Narcissa durch den kultivierenden Umgang mit dem hoch gebildeten Geschwisterpaar von den »Fehlern einer verkehrten Erziehung gereinigt« (S. 79). Etwas unklar bleibt, welche Rolle die beiden Schutzengel Mahadufa und Zelolo dabei spielen; ebenso wenig aufgelöst wird das mysteriöse Verschwinden von Sofranor und Eufrasia als Lichtgestalten durch die Decke des »*Sahls der wahren Liebenden*« (S. 91) am Ende der Erzählung. Dort finden sich nun Narcissus und Narcissa allein vor dem »*Talismanischen Spiegel*« (S. 88) vereinigt: Er zeigt ihnen, dass sie nicht mehr »im Andern *nur sich Selbst*«, sondern »sich Selbst *nur im Andern*« (ebd.) lieben.

Die Erzählung fungiert auch als thematische Exposition: Sowohl ein Extrembeispiel falscher, »kranker« Selbstliebe wie auch ein Extrembeispiel richtiger, idealer Liebe werden vorgeführt; alle weiteren Varianten werden sich zwischen diesen beiden Polen bewegen. Den Übergang ermöglichen hier zum einen das gelungene Erziehungsprojekt, zum anderen die quasi-natürliche Entwicklung eines »lebenskräftigen« »Keims der Liebe« (S. 79). Gelöst wird der Handlungsknoten also letztlich, Schutzgeister und Zauberspiegel hin oder her, durch natürliche Prinzipien und Wirkungsmechanismen: den nicht unterdrückbaren jugendlichen Liebestrieb und den gezielten pädagogischen Bildungseinfluss guter Vorbilder und kultivierten Umgangs.²³

Diese erste Geschichte war von der Erzählerin Rosalinde als orientalisches Märchen nach dem Muster von *Tausendundeine Nacht* eingeführt worden und beginnt getreu des Gattungsmusters in idyllisch-märchenhafter Kulisse. Dazu kontrastiert freilich der abrupte Abschluss: Nach der Auflösung des Knotens hat die Geschichte, so die Erzählerin, »auf einmal ein Ende« (S. 92). Auch zwischendurch wurde der Text mehrmals durch Nachfragen und poetologische Reflexionen unterbrochen: So wird

22 Die Krankheits- und Heilungsmetaphorik verweist auf die Verwandtschaft zur Schwärmerie im Allgemeinen; so werden die Leidenschaften hier ganz allgemein als »Fieber der Seele« (S. 55) bezeichnet.

23 Meier u. Proß: »Nachwort« (Anm. 14), S. 148 weisen darüber hinaus zu Recht darauf hin, dass sich die Schutzgeister, Zauberer und Feen in den ersten drei Erzählungen eigentlich wie »durchschnittliche Menschen« benehmen.

nach dem Gespräch der Schutzengel der Übergang von der Feenwelt in die ›reale‹ Welt und zur eigentlichen Handlung mit dem Hinweis auf die schriftlich nicht darstellbaren Qualitäten graziösen mündlichen Erzählens markiert. An einer anderen Stelle reflektiert die Erzählerin sogar ihre Sprachverwendung: Nachdem sie den natürlichen Liebestrieb anfangs in organischer Metaphorik als »Keim der Liebe« bezeichnet hatte, der sich zu »einer der schönsten Blumen [...], die jemahls in den Gärten der Grazien blühten« (S. 80) entwickelte, klagt sie selbst, sie habe »eine arme unschuldige Metafer zu einer vollständigen zierlichen Allegorie« »aufgeblasen« – und verspricht postwendend, in »natürlichen Ton« und »gute Prose« zurückzukehren (ebd.).

Im Märchen selbst wird also über Erzählvortrag, Formulierungsweise, Gattungslizenzen und ähnliches diskutiert. Das erinnert zwar an romantische Ironie, aber auch an aufklärerische Digression und ist gleichzeitig im Rahmen der expositionellen Funktion der ersten Erzählung zu sehen: Der Leser bekommt hier erste Lese- und Verständnisanleitungen zum richtigen Umgang mit fiktionalen Erzähltexten. Dazu gehört nicht zuletzt das im Text von Sofranor und Eufrasia vertretene Gesprächs- und Geselligkeitsideal: »Ihre Gespräche waren zwangsfrey, lebhaft und geistreich« (S. 81).²⁴

Schließlich wird auch das Verhältnis von Natürlichem und Wunderbarem explizit thematisiert. Die Schutzgeister beklagen nämlich anfangs ihren nach der Zerstörung des alten Feenreiches reduzierten Einflussbereich: Sie dürfen nicht mehr als »mithandelnde Personen im Spiel auftreten« (S. 30), ja nicht einmal mehr die Träume der Menschen beeinflussen; es ist ihnen durch ein »unverbrüchliches Gesetz verboten«, der »Freyheit« der Menschen zu nahe zu treten (S. 56). In einem Feenmärchen werden also, unter Berufung auf die menschliche Handlungsfreiheit, die Erzählprinzipien des Feenmärchens verabschiedet.²⁵ Unter dieser Prämisse betrachtet, ist es letztendlich gleichgültig, ob die Auflösung des Knotens als Werk zauberischer Schutzgeister oder als Werk psychologischer Gesetzmäßigkeiten gelesen wird: Der Text erlaubt eine doppelte Deutung, und die Elemente beider Welten lassen sich ineinander übersetzen wie die blumenreiche Allegorie Rosalindes in »gute Prose«.

24 Ähnliche Kommunikationsideale finden sich vielfach im Spätwerk Wielands, vor allem im *Aristipp* und der Xenophon-Übersetzung. Vgl. Jutta Heinz: *Narrative Kulturkonzepte. Wielands ›Aristipp‹ und Goethes ›Wilhelm Meisters Wanderjahre‹*. Heidelberg 2006, bes. Kap. 5.4.

25 Und das sogar im Traum; zur zentralen Rolle des Traums für die Fiktionstheorie siehe weiter im Text.

Dafnidion – ein milesisches Märchen als psychologisches Lehrstück

Dafnidion ist wohl die am meisten aus dem Rahmen fallende Erzählung des Zyklus. Vom Erzähler Wunibald von P. als »*Milesisches Märchen*« (S. 95)²⁶ angekündigt, zeigt sie in Anlehnung an den von Ovid gestalteten Mythos von Daphne und Apollo das Schicksal des jungen und verwöhnten Föbidas, der mit Zaubermitteln versucht, die Liebe der schönen Dafnidion zu gewinnen, dabei jedoch einer Verwechslungskomödie zum Opfer fällt und schließlich gerade noch »mit allen seinen Gliedmaßen davon kam, von welchen einige der edelsten in großer Gefahr gewesen waren« (S. 126). Seine Geschichte wird in der jährlich wiederkehrenden kultischen Verbrennung eines »mit gehacktem Stroh ausgestopften Popanz, *der Föbidas* genannt« (S. 128) zur Mahnung verewigt. Föbidas selbst, so lässt uns der Erzähler abschließend wissen, wird jedoch davon kaum gebessert worden sein. Die Liebe erscheint hier als gewaltsame, für den unerzogenen und egoistischen Prinzen völlig unbeherrschbare sinnliche Leidenschaft; umsonst hatte die Beschützerin der Dafnidion an seine menschliche Freiheit in einem geradezu kantischen Sinne appelliert: »Es giebt keine unwiderstehliche Gewalt, junger Mensch. Bloß deine Schwäche macht dich zu unserm Sklaven. Gebiete dir Selbst, so bist du frey!« (S. 106)

Auch diese Geschichte kann auf zwei Ebenen gelesen werden: Als Märchen, das unter Einsatz von Zaubermitteln die Handlung vorantreibt – oder als psychologisches Lehrstück über den Kampf der menschlichen Vernunft mit den Leidenschaften, bei dem sich Dafnidions Beschützerin Dämonessa »zweyer angeborener Talismane« bedient, ihres Scharfsinns und ihrer Besonnenheit (S. 114). Dem entsprechen auch die dominanten Kommunikationsformen: An die Stelle vernünftiger Gespräche sind magische Zaubersprüche und unverständliche Aussprüche getreten; die Erziehung des verwöhnten Prinzen schlägt fehl. Der am Schluss gestiftete neue Mythos kann wiederum mit Blick auf die Romantik gelesen werden; andererseits aber auch als ein Exempel spätaufklärerischer Aberglaubenskritik, wie es Wieland ähnlich im *Agathodämon* mit dem Mythos des weißen Steins geschildert hatte;²⁷ textintern schließlich als abschreckendes Negativbeispiel einseitig sinnlicher Leidenschaften.

26 Vgl. zu Wielands Verständnis des Genres den Brief an Rochlitz vom 19./20.10.1805 (WBr 16.1, S. 489-496), s.u.

27 Vgl. Christoph Martin Wieland: *Agathodämon*, 2. Buch, Kap. IX.

Die Entzauberung – »Feereyen« als Träume

Die dritte Erzählung *Die Entzauberung* schildert die Geschichte eines weiblichen Don Quijote. Rosalie, deren Erziehung ausschließlich mit Hilfe von Ritterbüchern und Feenmärchen erfolgte, sieht sich mit zwei Bewerbern um ihre Gunst konfrontiert: dem schönen und mehr an ihrem Reichtum als an ihrer Person interessierten Alberich und dem unauffälligen, sie aber wahrhaft liebenden Hulderich. Als eine Fee aus heiterem Himmel heraus Rosalie sowohl ihrer Schönheit als auch ihres Reichtums beraubt, flieht Alberich spornstreichs, während sich Hulderichs Neigung noch vertieft. Die gleiche Fee macht daraufhin das Unheil, das sie angerichtet hat, ebenso schnell wieder rückgängig; auf Wunsch Hulderichs bleibt der schönen Rosalie nur eine einzige Pockennarbe zurück (aber eine immerhin! eine deutliche Absage an jeglichen absoluten Perfektionismus). Die Fee weist in ihrem Auflösungsmonolog darauf hin, dass sie ja eigentlich nur die »Herzens Gedanken« (S. 165) aller Beteiligten ausspreche. Aber um den von ihr angerichteten Schaden wieder aufzuwiegen, versieht sie Hulderich zudem mit einer adligen Abstammung, so dass einer Heirat nun auch gar nichts mehr im Wege steht – wohingegen »die Sorge einander glücklich zu machen und es selbst dadurch zu seyn« »nun künftig« das Werk der Beteiligten selbst sei (S. 166).²⁸

Die hier geschilderte Liebe ist keine unbeherrschbare Leidenschaft oder verkappte Selbstliebe, sondern eine Seelenliebe, die auf erwiesenem Verdienst und inneren Vorzügen beruht und deren zukünftige Gestaltung in die Verantwortung der Partner gelegt wird. Dazu musste wiederum ein Erziehungsfehler korrigiert werden – Rosalie musste »entzaubert« werden, auch wenn dies durch die Fee selbst geschah, die sie zunächst verzauberte. Ein wichtiger Hinweis auf die fatalen Folgen einer solchen ständigen Verzauberung durch Literatur ist die Erfahrung, die Rosalie sofort nach ihrer Versetzung ins Feenreich macht: »Ihr war als ob sie nicht ganz dieselbe sey, die sie immer gewesen« (S. 146) – die Übereignung ans Wunderbare hat den Preis eines realen Identitätsverlusts. Die »Entzauberung« wird durch das sich anschließende Gespräch in der geselligen Runde vollendet, in dem es einmal mehr um das Verhältnis von Wunderbarem und Natürlichem geht; die Erzählerin Rosalinde²⁹ gibt nämlich zu:

Aber Alles, was in dieser *Feerey* ist, schöpfte ich aus meinem Traume, und setzte das Übrige bloß hinzu, um ihm die Gestalt einer Sache zu geben, die sich auch

28 Die Formel erinnert an die Verwandlung der Selbstliebe, die ja erhalten bleibt, wenn man »sich selbst im andern« liebt; ebenso ist das Streben nach dem eigenen Glück keinesfalls an sich verwerflich, sondern darf nur nicht übertrieben werden.

29 Bereits die Namensähnlichkeit von Erzählerin – Rosalinde – und Heldin – Rosalie – gibt einen ersten Hinweis auf die biografische Quelle des Erzählten.

außerhalb der Feenwelt hätte zutragen können, in so fern als etwas ausgemachtes angenommen wird, daß höhere Mächte sich in die Leitung der menschlichen Angelegenheiten mischen (S. 168).

Der Traum – bereits in der ersten Erzählung ausdrücklich dem Einflussbereich der Feen entzogen! – wird hier zu einer legitimen Quelle poetischen Schaffens erklärt; wiederum erhält der Text dadurch eine doppelte Lesbarkeit, sowohl als magisches Geschehen wie als psychisches. Diesen Zusammenhang weitet der »Filosof« (S. 169) der Runde, Herr M., auf die gesamte Literatur aus, die notwendig von der Parallele zwischen Traum und Poesie zehre. Dabei gibt er schließlich eine Definition des Märchens, die nicht zufällig am Ende der dritten Erzählung – und damit am Übergang zu den »realistischen« Texten des Zyklus steht:

Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reich der Fantasie, der Traumwelt, dem Feenland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen verwebt [...]. Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, sich in sich selbst verschlingenden, räthselhaften, aber immer die leise Ahnung eines geheimen Sinnes erweckenden Traumes in sich hat [...], desto vollkommener ist, in meinen Augen wenigstens, das Märchen. (S. 169)

Erneut kann man von hier aus auf das romantische Märchen – oder auch auf das von den Romantikern sehr geschätzte *Märchen* Goethes am Ende der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* – schauen. Man kann aber auch mit der eher handfest gesinnten Nadine geltend machen, die »leise Ahnung eines geheimen Sinnes erweckenden Traumes« (ebd.) müsse gleichzeitig »so viel Wahrheit [...] als nöthig« (S. 169f.) aufweisen, um die intendierte Rezeption zu erreichen. Was unter dieser »Wahrheit« zu verstehen ist, wird erst im zweiten Teil des Zyklus deutlicher werden, in dem nun anstelle von Märchen Novellen erzählt werden.

Die *Novelle ohne Titel* – Alltägliche Ereignisse der wirklichen Welt

Der Erzähler der *Novelle ohne Titel*, der eben erwähnte »Filosof«, weist eingangs deutlich auf den Realitätsanspruch hin, der mit der neuen Gattung nun verbunden wird: Eine Novelle müsse sich »in unserer wirklichen Welt begeben haben, wo alles natürlich und begreiflich zugeht, und die Begebenheiten zwar nicht *alltätlich* sind, aber sich doch, unter denselben Umständen, alle Tage allenthalben zutragen *könnten*« (S. 173). Diese Bestimmung kann man offenbar mit dem Wahrheitsvorbehalt von Nadine und der klassischen Novellendefinition bei Goethe in Beziehung

setzen:³⁰ Es soll sich um ein »unerhörtes Ereignis«³¹ handeln, also um eine Begebenheit, die zwar unglaublich scheint, aber tatsächlich passiert ist oder passieren könnte – wie die Geschichte der Galora, die aufgrund einer unglücklichen Testamentsbedingung als Mann erzogen wird, sich dann aber in genau denjenigen unsterblich verliebt, der anstelle ihrer selbst der Begünstigte sein würde, wenn ihre wahre Geschlechtsidentität entlarvt würde. Der Knoten scheint unentwirrbar, bis ihn Galora selbst mit einem entschiedenen Hieb und ohne jede zauberische Beihilfe durchhaut: Nachdem sie sich in einem Spiegel – wohlgemerkt: keinem magischen! – als Frau verkleidet gesehen hatte, offenbart sie dem verehrten Alonso ihr Schicksal, das sie zu einem »unnatürlichen Wesen« (S. 201) gemacht hatte, bis sich die Natur selbst durch den Naturtrieb der Liebe an diesem Akt der Unnatur rächte. Alles wendet sich jedoch zum Guten: Alonso erwidert die Liebe der nunmehr enttarnten Rosa, macht sie zu seiner Gemahlin und rettet damit das Erbe für beide. »So endigte sich diese Novelle ohne Zweifel wie sich alle Komödien und beynahe alle Novellen endigen; die wenigen abgerechnet, die ein tragisches Ende nehmen« (S. 207) – mit diesen Worten führt der Erzähler seine Geschichte zum Abschluss.

Die Liebe wird hier also, vergleichbar der zweiten Geschichte, als geschlechtlich fest kodierter Naturtrieb gezeigt. Die kommunikative Auflösung der anfangs tragisch scheinenden Verkettung von Umständen gelingt hier jedoch relativ problemlos, da sie eigentlich für alle Beteiligten nur Vorteile birgt. Gleichwohl wird in einem anschließenden Gespräch die Möglichkeit anderer, auch tragischer Schlüsse diskutiert. An dieser Stelle werden nun in einer Art zweiter Exposition für den neuen Gattungstypus »Novelle« Kriterien definiert: Neben der anfangs erwähnten »Alltäglichkeit« gelten auch für ihn die klassizistischen Gesetze von »Einheit und Ganzheit«, wie Herr M. unter Bezug auf die einschlägigen Horaz-Stellen im *Brief an die Pisonen* anführt.³² Deshalb ist der Schluss eben nicht beliebig, sondern muss sich aus der Anlage der Charaktere und der Handlung zwingend ergeben; das führt Rosalinde recht überzeugend anhand einer Charakteranalyse der Galora aus.³³ Für das gute Ende wird der Erzähler

30 Eine frühere Novellendefinition hatte Wieland bereits im *Don Sylvio* gegeben. Dort heißt es: »Novellen werden vorzüglich eine Art von Erzählungen genannt, welche sich von den großen Romanen durch die Simplicität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden, oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Schauspiele zu der großen Tragödie und Komödie« (SW IV.11, S. 18). Hier steht im Vergleich mit der Definition aus dem Hexameron also vor allem die quantitative Festlegung auf die Kürze und die daraus resultierenden strukturellen Merkmale im Vordergrund; die inhaltliche Festlegung auf den Realismus der Gegenstände findet sich noch nicht.

31 Die Formel findet sich Goethes *Novelle*, deren Titellosigkeit ebenfalls zu Wielands *Novelle ohne Titel* in Beziehung gesetzt werden kann.

32 Vgl. S. 211, 215.

33 Vgl. S. 213f.

abschließend von Nadine mit einer »Bürgerkrone« aus Kastanien statt einem »Dichterkranz« aus Lorbeer (S. 215f.) ausgezeichnet. Wiederum kann der Blick von hier aus in der Zeit zurück gehen – zur antiken oder humanistischen Dichterkrönung, zu Horaz –, aber gleichzeitig nach vorn, zu einer neuen Gattung, die Geschichten aus dem wirklichen Leben der Bürger, gleichwohl mit einem hohen künstlerischen Formanspruch, erzählt.

Freundschaft und Liebe auf der Probe – Ehe-Experimente, mehrdeutig

Eine solche Geschichte ist auch die von Nadine von Thalheim vorgetragene »Anekdote« (S. 219)³⁴ *Freundschaft und Liebe auf der Probe*, die als eine mögliche Vorlage für Goethes *Wahlverwandtschaften* gilt. Das mittels ausführlicher Charakterschilderungen eingeführte Quartett zweier Freundschaftspaare wird zunächst zu zwei »passenden« Paaren verheiratet. Nachdem sich jedoch in den Ehen der erste Reiz der Verliebtheit erschöpft hat und die große Ähnlichkeit beider Partner zu ersten Konflikten führt, gewinnen – vor allem für die beiden Männer – die jeweils anderen Partnerinnen immer mehr an Attraktivität. Als zusätzlicher Handlungsantrieb wirken dabei zum einen die liberale Scheidungsgesetzgebung in der französischen Republik und zum anderen – ein bekannter Wieland-Topos – ein Gemälde, das die Reizungen Klarissens besonders zur Geltung bringt. In einem offenen Gespräch klären die beiden Männer die Situation und vereinbaren den Partnertausch.

Im Verlauf des Experiments stellt sich aber im Lauf der Zeit heraus, dass die ersten Paarungen doch die besseren waren. Erneut trifft man sich unter Männern, redet ein offenes Wort miteinander – und schon tritt alles »wieder in die alte Ordnung zurück« (S. 278). Jeder verzeiht dem anderen nun seine Schwächen, statt sie ihm täglich vorzurechnen, und alle vier leben in Liebe und Freundschaft miteinander, so wie es Klarisse mit ihrer »Sokratischen Hochweisheit« (S. 272) als Idealbild einer Ehe definiert hatte:

Denn, ihrer Denkart nach, soll die Ehe nicht ein Werk des blinden Liebesgottes, sondern der ruhigen Überlegung, des besonnenen Wohlgefallens an einander, und des gegenseitigen Vertrauens seyn; wobey denn doch auf beiden Seiten noch immer mehr oder weniger gewagt werden muß (S. 238).

34 Interessant ist auch Nadines Begründung für den Genrewechsel: Märchen vergesse sie immer – Anekdoten hingegen offensichtlich nicht. Die größere »Wahrheit« des Selbsterlebten gegenüber dem Nur-Ausgedachten äußert sich hier ganz konkret (und inzwischen durch die Neuropsychologie belegbar) in der individuellen Gedächtnisleistung.

Das Liebesthema wird hier nun also durch das Ehethema ergänzt: Jugendliche erste Liebe, Liebe auf den ersten Blick oder Liebe als Leidenschaft sind Naturtriebe und funktionieren kurzfristig immer; entscheidend ist jedoch, was das Paar im alltäglichen bürgerlichen Ehealltag auf Dauer daraus macht. Daraus resultiert nun auch ein anderer Erzählmodus: Besonders auffällig sind die ausführlichen Figuren-Charakteristiken zu Beginn der Erzählung, die die Handlungsvoraussetzung bilden; an die Stelle von Konflikten oder Knoten tritt die »sonderbare Laune des Zufalls« (S. 232),³⁵ die die beiden Freundespaare erst zusammenführt. Welche Moral schließlich aus dieser Geschichte gezogen werden sollte, stellt die Erzählerin abschließend in die Freiheit des Zuhörers und dessen persönlichen Gebrauch. An die Stelle der Doppeldeutigkeit der ersten Märchen oder der Eindeutigkeit der anfangs bereits kritisierten moralischen Erzählungen als Gattungsmuster aus dem 18. Jahrhundert tritt nun ein Bekenntnis zur Mehrdeutigkeit: Eine moralische Lesbarkeit wird nicht abgestritten, aber deren Inhalt nicht vorgegeben – der Leser muss die moralische Bedeutung jeweils für sich selbst aktualisieren.

Die Liebe ohne Leidenschaft – Vom Rosenhain in die wirkliche Welt

Die letzte Geschichte wird, wie die vorhergehende, als »Anekdote« eingeführt: »ein ganz einfaches Geschichtchen, aber es ist wenigstens wahr« (S. 285). Erstmals werden nun vollständige Namen und Orte genannt; ja der Erzähler Baron von Werdenberg gibt sogar zu, die Geschichte direkt in seinem Bekanntenkreis erlebt zu haben. Der Held, ein Herr von Falkenberg, sei deshalb kein Romancharakter, sondern »ein wirkliches Glied in der Kette der Wesen« (S. 292). Als er sich in eine schöne Unbekannte, die ihm einen Bleistift geschenkt hat,³⁶ verliebt, verfällt er auch nicht wie

35 Der Zufall wird in verschiedenen Erzählungen benannt. So entscheidet bereits das Los über die Reihenfolge der Erzählungen (die dann aber doch sehr deutlich von einem Erzählerbewusstsein angeordnet werden). Am ersten Abend trifft man sich »ohne Abrede«, also zwanglos und zufällig, in der Rosenlaube. In *Narcissus und Narcissa* trifft das ideale Liebespaar zufällig zur rechten Zeit am rechten Ort ein (S. 72). Explizit wird das Eingreifen des Zufalls als Glücksfall schließlich in der *Novelle ohne Titel* thematisiert, der in Romanen und Komödien überdurchschnittlich oft auftritt (S. 176). Auch Goethe hatte in seinen *Unterhaltungen* explizit auf die Rolle des Zufalls verwiesen: Es gehe um Liebesgeschichten, »wo der Zufall mit der menschlichen Schwäche und Unzulänglichkeit spielt« (S. 455). Man könnte vermuten, dass der Zufall als Glücksfall die Eingriffe des Wunderbaren im Feenmärchen, aber auch diejenigen des Schicksals der Tragödie auf moderne Weise ersetzt; eine weitere Substitution des Wunderbaren durch das Natürliche.

36 Der Bleistift erscheint zunächst ungeeignet als erotisches Objekt; seine Eignung beweist er jedoch noch im 20. Jh. in einem der großen epischen Texte der klassischen Moderne.

Föbidas sinnlos seiner Leidenschaft, sondern lenkt sich ab und kehrt allmählich zu seinem gewohnten »Gleichgewicht« (S. 295) zurück. Auch als sich ihm die schöne Unbekannte dann vorstellt und seine Neigung sich noch verstärkt, bemüht er sich, »alle Kräfte seiner Vernunft gegen eine solche Beeinträchtigung seiner Freyheit« (S. 297) aufzubieten. Ebenso wie die Heldin, die Bankierstochter Julie Haldenstein, erweist er sich damit als »ziemlich rasonable Person« (S. 301). Man beschließt, fortan freundschaftlich miteinander zu verkehren, da eine Heirat ausgeschlossen ist: Fräulein Haldenstein ist – zufällig – steinreich und deshalb fest entschlossen, nicht zu heiraten (weil es ja doch nur des Geldes wegen geschehe), während der verarmte von Falkenberg sich keinesfalls eben diesem Verdacht aussetzen will. Als er jedoch einem ähnlich vorteilhaften Angebot einer anderen Frau widersteht und zudem doch gegen seinen Willen (und mit Julies Beihilfe) allmählich vom Freund zum Liebhaber mutiert, bringt ihn Julie schließlich in einem vernünftigen Gespräch von seinem falschen Stolz wie von seiner »*Liebe ohne Leidenschaft*« (S. 312) ab und macht ihm praktisch einen Heiratsantrag – zumal nichts dagegen spreche, dass ihre Liebe niemals zur blinden Leidenschaft werde, sondern »bloß das reine und ruhige Verhältnis zweyer von der Natur zusammengestimmter Gemüther sey« (S. 309). Am Schluss steht also wiederum eine gemäßigte Liebesdefinition, die zweifellos auch die Basis einer gelungenen Ehe sein soll.

Die *Liebe ohne Leidenschaft* ähnelt der vorherigen Erzählung in ihrer Grundaussage und -struktur – der Wichtigkeit der Charakteristik, der Forderung nach Leidenschaftslosigkeit und Mäßigung, der Auflösung durch das vernünftige Gespräch. Der Konflikt ist wegen der konstitutionellen Leidenschaftsarmut der Protagonisten relativ leicht zu lösen.³⁷ Die besondere Pointe liegt jedoch darin, dass ihre Protagonisten sich am Schluss als reale Personen erweisen: Der Erzähler selbst ist der Herr von Falkenberg; die vermeintliche Nadine von Thalheim jedoch ist eigentlich Julie Haldenstein, also eine Bürgerliche, die unter dem angenommenen Namen Zutritt zur Adelsgesellschaft des Rosenhains erhalten hatte. Die Erzählung selbst hat eine Verbindung möglich gemacht, die eigentlich gesellschaftlich als Mesalliance gilt, nun jedoch von allen akzeptiert, ja sogar bejubelt wird: Julie Haldenstein ist über ihre in der Erzählung exponierten moralischen Verdienste als würdiges Mitglied der geselligen Runde und damit in der Realität etabliert worden.

Zum Abschluss der Erzählung – und damit am Schluss des ganzen Zyklus – weist der fiktive Herausgeber noch einmal auf die Zukunftsoffenheit jeglicher zwischenmenschlicher Beziehung hin: »Der fernere Erfolg dieser

37 Beide erinnern dieser Eigenschaft wegen sehr an Aristipp und Lais. – Es handelt sich hier im Übrigen um eine Kur des männlichen Stolzes, der sich beispielsweise auf ganz ähnliche Weise auch der Major Tellheim in Lessings *Minna von Barnhelm* unterziehen muss.

Geschichte« liege »außerhalb des *Hexamerons von Rosenhain*« (S. 321). Damit hat sich jedoch, ganz unter der Hand, ein bemerkenswerter Perspektivenwechsel für den Leser eingeschlichen: Die Welt innerhalb des *Hexamerons* erscheint plötzlich als Realität – in der eine alltägliche Verlobung gefeiert wird, deren literarische Beschreibung der Erzähler noch dazu unter Berufung auf den Unsagbarkeitstopos ablehnt –; die weitere Zukunft des Paares wird jedoch in eine fiktionale Ferne verlegt. »außerhalb des *Hexamerons von Rosenhain*« meint auch außerhalb des gestifteten Erzähl- und vor allem Gesprächskosmos, als dessen Mitglied sich der Leser an dieser Stelle mit Fug und Recht fühlen kann: Er selbst ist inzwischen in die gesellige Runde der Zuhörer eingetreten – von einem »Wir« spricht an dieser Stelle auch der Herausgeber.³⁸

Vorbericht und Rahmen – Erzählverträge

Die Deutung dieses Perspektivwechsels am Schluss – die Welt der Fiktion erscheint als real, die Realität als ungewisse Zukunft – mag etwas verwegen erscheinen, entspringt aber dem Leseindruck und einer Analyse der Erzählstrukturen. Die These soll deshalb zum Schluss noch einmal vom Anfang her beleuchtet werden, von dem bisher ausgesparten *Vorbericht eines Unge- nannten*, in dem Erzählsituation und Erzählbedingungen vorab genau dargestellt werden.³⁹ Zur Erzählsituation gehören zunächst die Geschlechtermischung und der dadurch hergestellte, »reale« erotische Subtext;⁴⁰ daneben

38 Ähnlich argumentiert auch Mergenthaler: »Liebe, die aus dem Rahmen fällt« (Anm. 14), S. 51, der in seinem Beitrag gegenüber der verbreiteten Konzentration auf die Gattungs-innovationsleistung Wielands vor allem die Liebesthematik in den Vordergrund rückt. Er sieht eine direkte Verbindung zwischen Liebes- und Kunstthematik in allen Geschichten des Zyklus sowie die enge Verbindung von Rahmen und Erzählungen, die schlussendlich dazu führe, dass nicht die Differenz von Fiktion und Realität thematisiert werde, sondern ein tatsächlicher Übergang stattfinde.

39 Zu einem genauen Vergleich zwischen dem Rahmen in Boccaccios *Decamerone* und dem *Hexameron* vgl. Segebrecht: »Wielands ›Das Hexameron‹« (Anm. 14). Wesentliche Unterschiede finden sich in der Zusammensetzung des Personals (eine »nicht scharf umrissene, offene und gemischte Gesellschaft« bei Wieland gegenüber einer »exklusiven und hermetischen Erzähler-Gesellschaft« bei Boccaccio, S. 94); dem Grund der Zusammenkunft (aufgrund von Zufall bei Wieland); den Erzählregeln (»herrschaftsfreie Unterhaltungen« bei Wieland anstelle einer »streng hierarchischen, monarchistischen Konstitution« bei Boccaccio, S. 97); schließlich dem Erzählzweck bei Wieland: »Der Zweck des Erzählens ist das Erzählen selbst, sein Wert besteht in seinem Unterhaltungswert« (S. 99). Die Aufwertung der Unterhaltungsfunktion von Literatur, gerade in Verbindung mit dem Erzählen, ist ein weiteres Merkmal der Modernität im *Hexameron*.

40 Vgl. Mergenthaler: »Liebe, die aus dem Rahmen fällt« (Anm. 14), S. 5, der besonders stark auf die dadurch gegebene Verbindung von Rahmen und Erzählungen hinweist. Bemerkenswert ist auch, dass sowohl die Jüngsten als auch die Ältesten nichts erzählen wollen, weil sie sozusagen nicht in den Einzugsbereich des Themas fallen.

die (traditionelle) Situierung auf dem Landgut und die Anstrengungen, die die gesellige Runde unternimmt, um die »beschwerlichste aller bösen Feen, die Langeweile« (S. 4) fernzuhalten. Schon hierin könnte man aber ein erstes Beispiel für die doppelte Lesbarkeit sehen: Denn die Langeweile ist natürlich keine böse Fee, sondern ein durch und durch menschliches Übel mit realen psychologischen und lebensweltlichen Ursachen.

Der zweite Bestandteil des Vorberichts ist die Vereinbarung der Spielregeln, nach denen sich das Erzählspiel zu richten hat. Als Erstes schlägt Wunibald von P. (der Erzähler der *Dafnidion*-Geschichte) einen formellen Ausschluss aller »empfindsamen Familiengeschichten« und »sogenannten moralischen Erzählungen« (S. 7) vor, die zu einseitig nur die Tugend, Unschuld und Wohltätigkeit zeigen würden und zudem ihre Figuren auf eine unzulässige Weise idealisierten.⁴¹ Die Hausherrin Frau von P. differenziert das Argument auf eine bezeichnende Weise: Nicht das Idealisieren selbst sei das Problem, sondern die Inkompatibilität von idealisierten Figuren und realistischer Szenerie in den traditionellen moralischen Erzählungen. Erst die »Versetzung solcher *Engel-Menschen* in unsre Alltagswelt« (S. 11) führe dazu, dass der Dichter uns »bloße Märchen« erzähle.⁴² Deshalb, so Frau von P. nun in Fortführung ihres paradoxen Arguments, könne sie die fiktionalen Schäferinnen und Hirten bei Geßner geradezu »natürlich« finden, eben weil sie ausdrücklich als Bewohner einer fiktiven Welt ausgezeichnet würden – die eben in ihren Grundzügen idealisch gedacht ist, weswegen es zu keiner Inkompatibilität kommen kann.⁴³ Das

41 Vgl. S. 7f. Wiederum findet sich hier eine frappierende Parallele zu Goethes *Unterhaltungen*. Auch hier wird über die moralischen Erzählungen debattiert. Der Geistliche jedoch hebt hervor, nachdem er eine solche eben vorgetragen hat, dass alle moralischen Erzählungen im Grunde gleich seien: Sie zeigten nur an verschiedenen Beispielen, dass man auch gegen seine Neigung handeln könne (Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. In: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchener Ausgabe). Bd. 4.1: *Wirkungen der Französischen Revolution 1791–1797*. Hg. v. Reiner Wild. München, Wien 1988, S. 436–518; hier: vgl. S. 495). Das gleiche Argument wird anschließend gegen die heimischen Familiengeschichten geltend gemacht (vgl. S. 497).

42 Eine ähnliche Überlegung findet sich in den *Unterhaltungen*, ausgesprochen von Ferdinand: »Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die luftigen Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen, verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor [...] Sie muß sich, deucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt« (S. 517). Das Goethesche Märchen am Ende der *Unterhaltungen* kann auch deshalb als Gattungsmuster gelten, weil es genau dieser Bestimmung entspricht. Demgegenüber endet das *Hexameron* gerade nicht mit einem Übergang in die Welt der Fantasie, sondern in die der Realität. Das hebt auch Segebrecht: »Wielands ›Das Hexameron‹« (Anm. 14), S. 103 in seinem Vergleich hervor.

43 Vgl. S. 11f.

vermeintlich Idealische kann also das Natürliche sein, ebenso wie das scheinbar Reale ein reines Märchen sein kann – das ist nur eine Frage der Perspektive und der Darstellung und der Umgebungsbedingungen.⁴⁴

Ebenfalls mit diesem Thema beschäftigt sich der Vorschlag der vorgeblichen Nadine von Thalheim. Sie nämlich möchte ein Verbot für »das gesammte Feen- und Genien-Unwesen, gegen alle Elementengeister, Kobolde, Schlösser von Otranto, [...] kurz gegen alles Wunderbare und Unnatürliche, womit wir seit mehreren Jahren bis zur Überladung bedient worden sind« (S. 13). Der Antrag führt zu heftigem Widerstand in der Runde: Die »Liebe zum Wunderbaren«, so wird argumentiert – in Übereinstimmung mit einer Vielzahl von Wielands früheren Schriften zu diesem Thema – sei nicht nur der »*allgemeinste*, sondern auch der *mächtigste* unsrer angeborenen Triebe« (S. 14); er sei »die stärkste und die schwächste Seite der menschlichen Natur« (ebd.). Nur er allein könne schließlich die Zuhörer »bey Aufmerksamkeit und guter Laune erhalten« (S. 14f.).⁴⁵

44 Ähnliche Überlegungen finden sich bereits im *Don Sylvio*, demjenigen frühen Werk Wielands, das dem späten *Hexameron* wohl bemerkenswerterweise am ähnlichsten ist. Auch hier geht es um eine Liebesgeschichte, verbunden mit einer Schwärmerheilung nach dem Muster des *Don Quixote*; auch hier wird in einem Rahmen ein fantastisches Märchen erzählt; auch hier wird mehrfach über das Verhältnis von Wunderbarem und Natürlichem diskutiert. So macht Don Eugenio für die Feenmärchen, ganz ähnlich wie Frau von P., einen expliziten Fiktionsvorbehalt geltend: »Das *Land der Feerey* liegt *außerhalb* der Grenzen der *Natur*, und wird nach seinen eigenen Gesetzen, oder richtiger zu sagen, [...] nach *gar keinen Gesetzen* regiert. Man kann ein Feenmährchen nur nach andern Feenmährchen beurtheilen« (SW IV.12, S. 278). Donna Felicia hält dagegen, dass die Geschichte selbst eigentlich gar nicht besonders fantastisch sei, sondern vor allem die Darbietung, zuvörderst des Namens »Biribinker« wegen: »Vielmehr, wenn man diesen einzigen Umstand weghätte, so würde die ganze Geschichte des Prinzen Biribinker, anstatt eines der possierlichsten Feenmährchen, eine Alltagshistorie seyn, die aufs höchste gut genug gewesen wäre, einen Artikel in den Zeitungen oder Kalendern seiner Zeit auszufüllen« (ebd. S. 280). Man einigt sich schließlich auf zwei Kriterien zur Unterscheidung des Wunderbaren vom Natürlichen: Zum Ersten müsse eine wahre Geschichte durch glaubwürdige Zeugen belegt sein; zum Zweiten müsse sie übereinstimmen mit dem »ordentlichen Laufe der Natur, in so fern sie unter unsern Sinnen liegt, oder mit demjenigen [...], was der größte Theil des menschlichen Geschlechts alle Tage erfährt« (ebd. S. 292). Bereits hier wird also die Grenze zwischen beiden Bereichen zu einem gewissen Teil geöffnet: Ein Feenmärchen kann, ohne die entsprechende Einkleidung, nur eine »Alltagshistorie« sein; die Wahrheit einer Geschichte hingegen kann nie absolut entschieden werden, sondern nur nach empirischen Wahrscheinlichkeits- und Überlieferungskriterien eingeschätzt werden.

45 Eine vergleichbare Diskussion über das Wunderbare, Romanhafte und Geisterhafte findet sich wiederum im Rahmen der *Unterhaltungen* (vgl. S. 457). Auch hier wird die Differenz dadurch eingeebnet, dass als Quellen für die darzubietenden »Privatgeschichten« (S. 453) sowohl alte Märchenbücher als auch erlebte Geschichten aus der unmittelbaren Gegenwart zugelassen werden. Die Verbindung von fiktionalen und faktualen Quellen wird dadurch verstärkt, dass direkt nach der ersten Geistergeschichte von der Sängerin Antonelli ein ganz ähnlicher Vorfall aus der Nachbarschaft berichtet

Der Streit wird im weiteren Gespräch nur oberflächlich vermittelt durch die Verteidigungsrede des Herrn M., der im Namen der aktuellen idealistischen Philosophie die »ganze *Körperwelt*« zu »nichts als einer *bloßen Geistererscheinung*« (S. 16) machen will. Er schlägt deshalb vor, den Erzählern ihre »Dichterfreyheit« zu lassen und jedem selbst »einen so großen Spielraum, als sie sich selber nehmen wollten, zu gestatten« (S. 16). Während das erste Argument mit einem deutlich ironischen Bezug auf die Romantiker daherkommt, ist das zweite ein klassisches Toleranzargument durchaus im Wielandschen Sinne. Die Erzählungen selbst bilden damit das Anschauungsmaterial für mögliche Spielräume in Bezug auf die dichterische Freiheit – wie auch für den Umgang mit dem Wunderbaren und Märchenhaften: Denn ist es tatsächlich so, dass einzig das Wunderbare den Leser oder Zuhörer letztlich bei der Stange hält? Dann wären die Erzählungen wohl verkehrt angeordnet: In ihnen wird ja das Wunderbare zunächst psychologisch unterfüttert und dann zunehmend motivisch substituiert und am Ende gar eliminiert – der Traum tritt an die Stelle der Zauberei, der Zufall ersetzt das Wunder, der reale Spiegel oder das Gemälde den Zauberspiegel, das Gespräch die Zauberformeln, ein geschenkter Bleistift einen magischen Ring. Sind die Geschichten der zweiten Hälfte deshalb nun wirklich weniger anregend oder uninteressanter?

Wielands Theorie des Märchens nach Herder – »Willkührlichkeit« der »neumodischen Ästhetik« statt »poetischer Wahrheit«

Insgesamt steht das *Hexameron von Rosenhain* damit im Kontext einer grundlegenden Auseinandersetzung mit Fragen der Gattungstheorie und der Funktionsbestimmung des Erzählens im Allgemeinen. Einen interessanten Hintergrund dieser Diskussion bietet ein Brief Wielands an Johann

wird und schließlich sogar im Zimmer selbst mysteriöse Dinge ereignen. Im Gegensatz zu Wieland wird hier jedoch keine realistische oder psychologische Auflösung nach aufklärerischem Muster versucht, sondern es herrscht sogar ein striktes Deutungsverbot (vgl. S. 456). Die Erklärung dafür liefert Karl: »Daß jedes Phänomen, so wie jedes Faktum an sich eigentlich das Interessante sei. Wer es erklärt oder mit andern Begebenheiten zusammenhängt, macht sich gewöhnlich eigentlich nur einen Spaß, und hat uns zum besten, wie z.B. der Naturforscher und Historienschreiber. Aber eine einzelne Handlung oder Begebenheit ist interessant, nicht weil sie erklärbar oder wahrscheinlich, sondern weil sie wahr ist« (S. 471) – eine Auffassung, die man trotz des Ironieverdachts wohl dem späten, naturwissenschaftlich orientierten Goethe selbst zuschreiben kann. Aber auch Wieland nähert sich im *Hexameron* dieser Auffassung an, wenn er das mysteriöse Verschwinden des Idealpaares in der ersten Erzählung durch die Decke unkommentiert stehen lässt.

Friedrich Rochlitz vom Oktober 1805 – also nur kurze Zeit nach der Veröffentlichung der Erzählungen des *Hexameron* entstanden –, in dem sich dieser kritisch mit einem Märchen der Autorin Louise Brachmann auseinandersetzt, das in Rochlitz' *Frauenjournal* erschienen war.⁴⁶ Wieland betont dabei, dass seine Bewertung durchaus als Reaktion auf die »seit Schillers ästhetischen Briefen neu entstandene transcendente Kunstlehre« und deren »falsche Grundbegriffe« (S. 491) zu verstehen sei, welche dazu geeignet seien, »richtiges und helles Denken zugleich mit allem guten Geschmack und ächtem Schönheitsgefühl auf immer in Deutschland zu unterdrücken« (ebd.).⁴⁷ Dies führt er anschließend am Beispiel von Brachmanns Märchen *Die Wanderer im Geistreich* aus.

Der dem Märchen zugrunde liegende Mythos, so Wieland einleitend, sei den Milesischen Märchen vergleichbar: ein »dürftiger Stoff«, überliefert in Bruchstücken, aber von der

sinnreichen Dichterin durch passende Zusätze und Ergänzungen von ihrer eigenen Erfindung zu einer angenehmen Fabel von der wunderbaren und allegorisierenden Gattung, oder vielmehr zu einem zwischen beiden Gattungen hin u herschwebenden Mittelding (S. 492)

umgeformt. Gleichwohl habe sie dabei ihrer »Fantasie« einen »so freyen Spielraum« gegeben, dass er als Leser nicht mehr davon überzeugt werden könne, es handle sich um »Etwas, welches sich wirklich hätte begeben können« (ebd.). Das jedoch sei das Ergebnis davon, dass man den Dichtern einen »Grad von Willkürlichkeit« einräume, der »nach meinem Begriff von der Poetischen Wahrheit, nicht einmahl dem Dichter eines Feenmährchens zugestanden werden kann« (ebd.). Das zeige sich exemplarisch an der Gestaltung der Figuren. Die Autorin habe ihre Zwischenwesen – die »Götter, Nymfen und Götterkinder« derart »idealisiert« (S. 492), dass sie keinesfalls mehr der Maxime einer »objektiven Darstellung« entsprächen (S. 493).⁴⁸ Zwar sei es dem Dichter selbstverständlich

46 WBr 16.1, S. 489–196. Für den Hinweis auf diesen Brief und die Auseinandersetzung mit Herders Märchentheorie danke ich Peter Haischer.

47 Wieland weist darauf hin, dass es sich hier um ein Zitat aus einer Rezension handelt; vgl. ebd., S. 491.

48 Interessant ist in diesem Zusammenhang die Thematisierung der Schutzgeister bei Wieland, die ja explizit vom Verbot des Wunderbaren ausgenommen werden sollen; *Narcissus und Narcissa* wird dann direkt mit dem Gespräch der beiden Schutzgeister beginnen. Wieland hat eine deutliche Vorliebe für solche Gestalten und Zwischenwesen, die er in der Tradition des Sokratischen Daimonion sieht; im Alterswerk wird das beispielsweise an der Figur des Agathodämon (der Weise, der von den einfachen Bergbewohnern als Dämon des Menschlichen schlechthin verehrt wird) sehr deutlich. Vielleicht verkörpern sie in besonders anschaulicher Weise seine persönliche Position zwischen dem Wunderbaren und dem Natürlichen: Das Wunderbare mag und muss langfristig durch natürliche Ursachen substituiert werden; seine vielfältigen Personifikationen behalten jedoch ihren bleibenden Wert nicht nur als schöne Anschauungsformen, sondern als eine Art regulatives Prinzip. Ob man sich

erlaubt, die Mythologie der Alten zu überformen und in sie einen »höhern geistigen und moralischen Sinn« zu legen – aber alles mit Maß, um nicht die historische und psychologische Wahrscheinlichkeit zu verletzen, die sich erst aus der »Kenntniß des Alterthums und mit einem gewissen Grad von Selbstverläugnung« (ebd.) ergäbe.

Wieland operiert hier also genau an der Grenze zwischen Wunderbarem und Wirklichem, die im *Hexameron* ständig thematisiert wird. Er verwirft dabei keinesfalls das Wunderbare, verpflichtet es aber – im Gegenzug zur romantischen Ästhetik mit ihren weitgehenden poetischen Lizenzen – auf »poetische Wahrheit« und historische Wahrscheinlichkeit, die in der Objektivität der Darstellung zum Ausdruck kommt; dabei wird, sehr untergründig, die damit verbundene Entsagungsleistung des Dichters als Kontrast von Dichter-Willkür und »Selbstverläugnung« gefasst.

Im Fortgang des Briefes setzt sich Wieland mit einem weiteren Märchen Brachmanns, dem *Traum des Lebens*, auseinander, das nunmehr jedoch gelobt wird: Es entspreche, vor allem in der ihm zugrunde liegenden Analogie des Lebens zum menschlichen Traum, »gar sehr dem Ideal, welches der *Selige* Herder in seiner *Adrastea* vom Märchen aufgestellt« habe,

und welches von einer gewissen Gattung, nur nicht von allen ohne Unterschied, auch das Meinige ist. Ein Märchen, das einem neugeborenen Kind einer gleichsam *ohne ihr Wissen* im Schlaf von der *Vernunft* geschwängerten *Fantasie* gleicht, ein Märchen, das alles überraschende und unterhaltende eines abenteuerlichen Traums, worin alles durch Zauberey zugeht und nichts natürlich ist als die Individualität der handelnden Personen, ist nach meinem Geschmack eines der lieblichsten Produkte, die aus einem Genialischen Kopfe hervorgehen können.⁴⁹

Wielands kurzes Referat weist bereits darauf hin, was ihm an Herders Konzept wichtig ist. Zum Ersten geht es darum, feine Unterschiede zu beachten, auch im Blick auf die verschiedenen Formen des Märchens: Die Theorie gelte nur für »eine gewisse Gattung« von Texten, nicht etwa für alle Märchen »ohne Unterschied«. Zum Zweiten hat diese spezielle Gattung sehr verschiedene Eltern, wird sie doch von der Vernunft erzeugt, die die Fantasie im Schlaf überrascht und geschwängert hat – und dabei offensichtlich kein Monster produziert hat, sondern stattdessen ein liebliches Produkt des Genies, ein Märchen eben. Wegen dieser gemischten Abstammung partizipiert dieses auf der einen Seite mittels »Zauberey«

ein Gewissen also lieber als abstrakte psychische Instanz in der menschlichen Seele denken will oder als einen kleinen geflügelten Schutzgeist, der einem ins Ohr flüstert, ist eher eine Geschmacks- denn eine Prinzipienfrage; und wenn solche Vorstellungen gar helfen, die Moralität lebenswerter zu machen, sind sie umso mehr gerechtfertigt.

49 WBr 16.1, S. 493.

am Wunderbaren, auf der anderen Seite durch die »Individualität« der Figuren an der Vernunft und der Natur. Auch hier wird also wiederum vor allem die Figurengestaltung auf Objektivität verpflichtet, während die äußere Einkleidung durchaus weiterhin auf die Attraktionspotentiale des »überraschenden« und »unterhaltenden« setzen darf. Auch hier entsteht also, wie im zuvor erwähnten aktualisierten Milesischen Märchen, ein »Mittelding«; dessen Nähe zum Traum weist einmal mehr auf die enge Beziehung dieser Überlegungen zum *Hexameron* hin, wo der Traum ebenfalls als poetologisches Modell verstanden wird.

Auf die Parallelen zu Herders Märchentheorie in der *Adrastea*⁵⁰ soll nur kurz hingewiesen werden, da sie Wielands knappe Ausführungen weiter erhellen und den Zusammenhang zum *Hexameron* noch verstärken. So ist auch für Herder das Interessante am Märchen die »*Bildung oder Mißbildung menschlicher Charaktere, das Weben ihrer Schicksale*«, die unmittelbar auf das eigene Leben bezogen werden können: »denn nach Jahren, wenn wir uns im Spiegel anschauen und unser Leben überdenken, sind wir uns nicht selbst Märchen?« (S. 257f.). Des Weiteren ist die dominant mündliche Erzählsituation von Bedeutung, das damit verbundene »*lebendige Erzählen*« (S. 258), das oft Stoffe und Geschichten aus dem Leben selbst entnimmt und sie durch die mündliche Tradierung zu »Sagen« werden lässt; auch Herder verwendet in diesem Zusammenhang das Bild vom »Traum der Phantasie« (ebd.). Besonders bezüglich der Feenmärchen weist Herder darauf hin, dass diese »Gestalten des Glaubens der alten Welt« mit »Vernunft« behandelt werden müssten; sie werden wie Wielands Zwischenwesen nicht etwa nur im Reich der Fantasie angesiedelt, sondern in der unmittelbaren Welterfahrung: »denn wem begegneten nicht *Feen* in seinem Leben?« (S. 267) Damit zielt das Feenmärchen direkt auf das »menschliche Herz«, zu dem es mit besonderer Feinheit zu sprechen vermag (ebd.).

Das Märchen ist also auch bei Herder nicht nur ein »Traum der Phantasie« (s.o.), sondern es kann gleichermaßen ein »Traum der Wahrheit« (S. 271) werden, wenn man die tradierten Stoffe »neugeschaffen und neugekleidet« mit »richtigem Verstande« verwendet (S. 270f.). Dabei spielt der Traum nicht nur als Metapher eine Rolle, er ist mit seinen kreativen Potenzen vielmehr ein reales psychisches Äquivalent, eine andere Ausdrucksform derselben Schöpfungskraft: »Die in uns wirkende, *Vieles zu Einem erschaffende Kraft* ist der Grund des Traumes« (S. 274). Schließlich findet sich hier auch das komplexe Verhältnis zwischen Wunderbarem und Natürlichem: Ersteres gibt dem Traum bzw. dem Märchen seinen »süßesten Reiz«; letzteres macht es notwendig, dass das Wunderbare zwar nicht

50 Johann Gottfried Herder: »*Adrastea*« (Auswahl). In: Ders.: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 10. Hg. v. Günter Arnold. Frankfurt/M. 2000; hier: Bd. 6. *Märchen und Romane*, S. 255-276.

aufklärerisch wegerklärt werden müsse, aber der Einsatz von Wundern ein Ergebnis der Notwendigkeit sein muss: »Jedes Wunder muß *necessitiert* werden, so daß es *jetzt* und *also* nicht anders erfolgen *kann*« (S. 275). Schließlich wendet sich Herder ganz explizit gegen die Verwendung von Träumen im Sinne der romantischen Ironie – der Traum darf nicht im Traum aufgehoben werden (vgl. S. 274), sondern muss den Träumenden ganz umfassen. Hingegen kommt dem Traum durchaus ein moralischer Mehrwert zu, da er Unterbewusstes, »Heimlichkeiten und Neigungen unsres Herzens« (S. 276) ans Licht bringt: »So tue es auch unablässig und unvermerkt der Roman, das Märchen. Hiedurch gewinnen sie ein magisches sowohl als moralisches Interesse« (ebd.).

Zyklische Anordnung – Deutungsspielräume zwischen Tradition und Innovation

Wo steht nun das *Hexameron* innerhalb dieses Spannungsverhältnisses von Wunderbarem und Vernunft, von Traum und Leben, von historischer Objektivität und poetischer Willkür der Darstellung? Im Blick auf diese Frage will ich abschließend die Anordnung der Erzählungen und ihre zyklische Struktur untersuchen.⁵¹ Eine Möglichkeit wäre es, die Zusammenstellung der Geschichten als eine Art narrative Summa am Beispiel der Liebesthematik zu verstehen, die modellhaft Gattungen, Erzählweisen, Erzählanfänge und -schlüsse, Handlungsverläufe und Konfliktauflösungen vorführt. Dann würde es sich um eine Art Panorama handeln, bei dem alle Erzählungen auf einer Ebene liegen und sich inhaltlich gegenseitig nach dem Modus der Goetheschen »wechselseitigen Spiegelung« aufeinander beziehen lassen. So zeigen beispielsweise die erste und die letzte

51 Die Forschung ist zu verschiedenen Gesamtdeutungen gelangt. Meier u. Proß: »Nachwort« (Anm. 14), S. 158 heben die gelungene Vermittlung von »ethischer Thematik mit einer modernen poetischen Form« hervor: Es gehe, vermittelt über die erotische Thematik, um die »Grundidee eines richtigen gesellschaftlichen Verhaltens« (ebd. S. 155); erprobt werde ein spielerisches Toleranzmodell, in dem menschliche Schwächen anerkannt werden können. »Wieland bietet vielmehr im literarischen Medium einen Lösungsversuch an, der sich freilich nur auf die private Sphäre richtet, aber hier durch das skeptische Liebes- und Gesellschaftsmodell die politische Dimension berücksichtigt« (ebd. S. 158). Auch Segebrecht: »Wielands ›Das Hexameron‹« (Anm. 14), S. 103 betont den moralischen Hintergrund des Werks: Der »Traum einer republikanischen Gesellschaft« in Oßmannstedt enthalte eine Vielzahl genuin aufklärerischer Werte – die Überzeugungen vom Wert der Erziehung wie der Selbstbestimmung –, zeige jedoch auch die Grenzen einer oberflächlichen Aufklärung. Dadurch sei er auch von Goethes *Unterhaltungen* abzugrenzen, die primär therapeutisch zu verstehen seien: Wieland gehe es nicht, wie Goethe, um »Veredelung« der Gesellschaft, sondern um ihre »Republikanisierung« (ebd. S. 103).

Erzählung jeweils zwei sehr ähnliche Paare – einmal zwei Selbstliebhaber, das andere Mal zwei eher kühle Liebhaber –; dabei wird jeweils explizit das Verhältnis von Liebe, Leidenschaft und Freundschaft sowie die Rolle von Bildung und Kultur thematisiert. Die dritte und die vierte Erzählung sind durch die Darstellung von Probesituationen miteinander verbunden. In der zweiten und der fünften dominieren die sinnliche Liebesleidenschaft und Liebesschwärmerei; beide thematisieren auch die Liebe auf den ersten Blick. Schließlich spielen auch Zauberspiegel wie reale Spiegel in mehreren Erzählungen eine Rolle.⁵²

Die Anordnung könnte aber auch als eine Einführung der Leser/Zuhörer in das neue Medium der novellistischen Erzählung, als eine Art praktische Leserschulung verstanden werden, die ihn nach und nach von den vertrauten, eher kindlichen Reizen des Wunderbaren und Märchenhaften entwöhnt und ihm die neuen Reize der nicht-alltäglichen Alltagserzählung mit ihrem Anspruch an charakterliche Tiefenzeichnung bei klassizistischer Einheit und Ganzheit und moralischer Deutungsvielfalt demonstriert. Dann würde es sich um ein didaktisches Steigerungsprinzip handeln, und das Wunderbare würde am Ende in der Realität aufgehoben werden wie die Novellen im Rahmen am Schluss.⁵³

Eine dritte Möglichkeit wäre es schließlich, vor dem Hintergrund der Überlegungen zur Theorie des Märchens bei Wieland und Herder den Unterschied zwischen Fiktion und Realität, zwischen Rahmen und Novellen, zwischen Wunderbarem und Natürlichem, aufzuheben bzw. als eine Konstruktion zu kennzeichnen, eine durchlässige Grenze, die wechselnde Perspektiven und Blicke von außerhalb des Rosenhains in die Welt der Fiktion bzw. aus der Welt der Fiktion in die ›reale‹ erlaubt. Innerhalb dieses ›Spielraums‹ kann sich jeder mit seiner Erzählweise und seinem persönlichen Wahrheitsanspruch selbst verorten; die Märchen sind nicht besser oder schlechter als die Novellen, es geht auch nicht um eine virtuose Demonstration von Kunstmitteln und Liebesvarianten, sondern um die wechselseitige Angemessenheit von Erzählerpersönlichkeit, Erzählmitteln und Erzählthema – auf eine ähnliche Weise, wie Wieland in seinen großen Romanen in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Philosophie-Typen nicht für eine bestimmte Philosophie als absolut beste plädiert, sondern auf die Angepasstheit von Persönlichkeit und jeweiliger Lebensphilosophie verweist. Diese Lösung ließe zweifellos dem Autor die größte

52 Weitere Möglichkeiten nennen Meier u. Proß: »Nachwort« (Anm. 14), S. 146: 1 und 4 behandelten die Verkennung und Deformation der eigenen Person; 2 und 5 das Verkennen des geliebten Partners; 3 und 6 die Auflösung einer Illusion.

53 Auch hier ist ein Vergleich mit den Goetheschen *Unterhaltungen* interessant. Dort folgen auf zwei Gespenstergeschichten zwei erotische Geschichten (aber ebenfalls mit leicht mysteriösen Untertönen) und schließlich die moralischen Geschichten des Geistlichen, die das ethische Modell der Entsagung einführen.

produktive Freiheit – den Zugriff auf alle seine Kunstmittel – sowie dem Leser die größte rezeptive Freiheit – die Vervielfältigung der Bezugs- und Deutungsmöglichkeiten.

Diese letzte Hypothese wäre meines Erachtens auch die ›modernste‹. Sie hebt die traditionelle Diskussion über das Wunderbare und das Natürliche in literarischen Texten – moderner formuliert: über Fiktionalität oder Faktualität – dadurch aus, dass sie diese Frage auf der Ebene der Erzählgegenstände letztlich für unentscheidbar (und auch unwichtig) erklärt und stattdessen auf die formale Ebene verlagert: Wichtiger als die Darstellung real existenter Gegenstände ist deren ›realistische‹ Gestaltung, die psychologisch nachvollziehbare Figurendarstellung, die klassizistische Rundung der Handlung zur Einheit und Ganzheit, die sich auch der Entsprechung von Erzählerpersönlichkeit, Erzählmitteln und Erzählzielen verdankt. Den gleichbleibenden inneren Kern bildet dabei das ethische Gerüst, das allen Texten zugrunde liegt – die Verpflichtung auf Mäßigung, die Forderung nach Bewältigung der Leidenschaften, die heilenden Kräfte gelingender Kommunikation –, das für Wieland in allen möglichen Welten Geltung beanspruchen kann und anhand der Beziehungsthematik besonders eindrücklich vorgeführt werden kann. Man könnte zum Schluss, wenn man dafür einen modernistischen Begriff bemühen möchte, von einer Art Präkonstruktivismus sprechen, der sich aus Wielands mit fortschreitendem Alter ebenfalls fortgeschrittener Skepsis gegenüber allen absoluten Wahrheitsansprüchen und ideologischen Verallgemeinerungen entwickelt und dazu führt, dass alle Welten – nicht nur alle möglichen, sondern auch die vermeintlich eine »reale«, »Wirklichkeit« genannt – als Konstruktionen behandelt werden; ganz ähnlich, wie auch der alte Herder im zitierten Text darauf verweist, dass das Selbstverhältnis zum eigenen Leben mit wachsendem Alter immer märchenhafter wird.⁵⁴ In seiner

54 Denkbar wäre es auch, dass sich Wielands Absichten während der Entstehung des Zyklus und seiner längeren Druckgeschichte verschoben haben. Bemerkenswert ist zum einen, dass er gleich anfangs von »Märchen oder Novellen« spricht, also nicht von »Märchen und Novellen« – was ein Indiz für die hier behauptete doppelte Lesbarkeit wäre. Lange hält er auch an dem Titel des Pentameron fest, obwohl die sechste Novelle mit ihrem Übergang zur Rahmenhandlung bereits vorliegt; offensichtlich ist hier die Grenze zwischen Rahmen und Geschichten noch relativ intakt. Erst der Plan einer möglichen Erweiterung für die Ausgabe der letzten Hand hat ihn möglicherweise dazu gebracht, diese Grenze zu öffnen. Und daran sind vielleicht, um die Spekulation noch ein wenig weiter zu treiben, auch nicht ausschließlich die vorgegebenen gesundheitlichen Gründe schuld. So verfasste Wieland in der Folge mit *Menander und Glycerion* und *Krates und Hipparchia* zwar zwei in der Thematik ganz ähnliche »Romänchen«, diese spielen nun jedoch wieder in der ihm ungleich »vertrauteren« Antike. Auch diese Verschiebung spricht letztlich dafür, dass Wieland in seinem Leben wie in seinem Schaffen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität überschreitet: Das reale Oßmannstedt ist für ihn persönlich zuvörderst ein fiktives Osmantinium; die Oßmannstädtischen Unterhaltungen werden im fiktionalen Rosenhain geführt; und anstelle der lange geplanten Autobiografie

kleinen Abhandlung mit dem großen Titel *Was ist Wahrheit?* hatte Wieland bereits 1776 geschrieben:

Geschiehet nicht öfters was jedermann für unmöglich hielt? [...] Erweitert sich nicht der Kreis der Möglichkeiten mit unsrer Kenntniß der Natur und mit dem Anwachs unsrer Erfahrungen? [...] *Kinder* sind leichtgläubig aus Unwissenheit dessen was möglich oder unmöglich ist: Alte sind es, weil sie so oft unglaubliche Dinge sich haben zutragen sehen, daß ihnen nichts mehr unglaublich scheint.⁵⁵

beschließt er sein Oeuvre mit der Übersetzung eines seiner persönlichen Schutzgeister, des Geistesverwandten Cicero. Vielleicht ist es gerade diese im *Hexameron* besonders ausgeprägte, letzte Grenzüberschreitung zwischen Leben und Werk, die ihn in diesem Alterswerk zu einem modernen Autor macht.

55 In: SW VIII.24, S. 42f. Den Titel erhielt der kleine Essay allerdings erst in den *Sämtlichen Werken*.